



Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

1 | 1988

De bouche à oreille

Regula Burckhardt Qureshi. *Sufi Music of India and Pakistan. Sound, context and meaning in Qawwali*

1 volume accompagné d'une cassette enregistrée. Cambridge Studies in Ethnomusicology. Cambridge University Press, 1986, 265 p.

Laurent Aubert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2315>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1988

Pagination : 204-209

ISBN : 2-8257-0159-9

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Laurent Aubert, « Regula Burckhardt Qureshi. *Sufi Music of India and Pakistan. Sound, context and meaning in Qawwali* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 1 | 1988, mis en ligne le 15 août 2011, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2315>

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Regula Burckhardt Qureshi. *Sufi Music of India and Pakistan. Sound, context and meaning in Qawwali*

1 volume accompagné d'une cassette enregistrée. Cambridge Studies in Ethnomusicology. Cambridge University Press, 1986, 265 p.

Laurent Aubert

RÉFÉRENCE

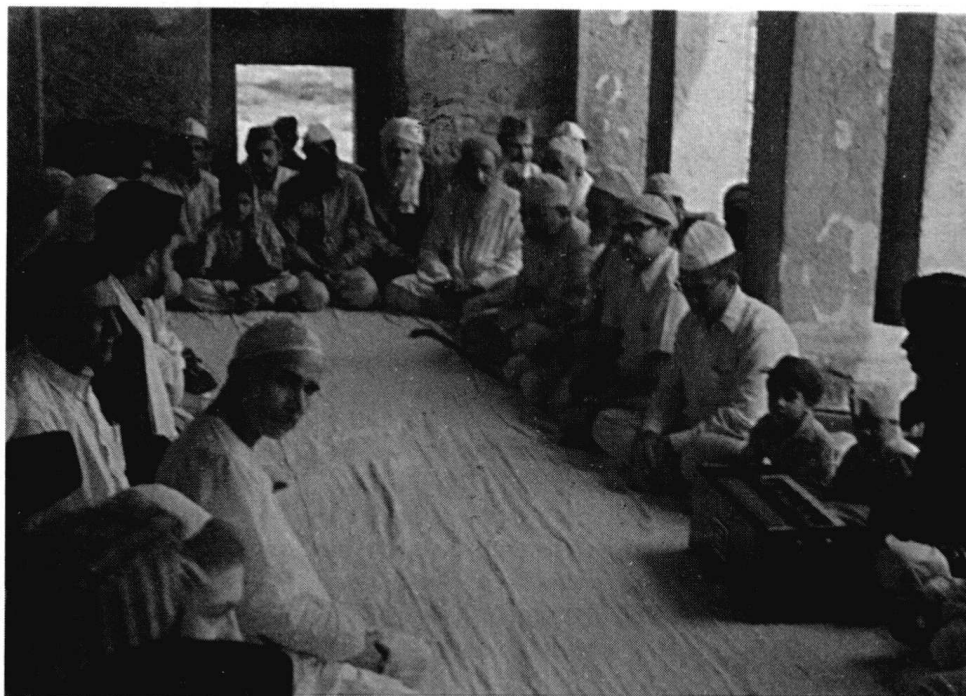
Regula Burckhardt Qureshi. *Sufi Music of India and Pakistan. Sound, context and meaning in Qawwali*. 1 volume accompagné d'une cassette enregistrée. Cambridge Studies in Ethnomusicology. Cambridge University Press, 1986, 265 p.

- 1 Aux dires de son auteur, ce livre constitue un « voyage analytique » dans le monde du *qāwwālī*, voyage qu'elle effectue selon un itinéraire double, à la fois musicologique et ethnographique. Pour elle, l'analyse de la pratique musicale ne saurait être abordée indépendamment d'une investigation approfondie de son contexte général — ici, le soufisme indo-pakistanaï — et particulier — la séance de *qawwālī*. « Ce sont précisément les significations extra-musicales inhérentes au son musical qui confèrent à la musique le pouvoir d'affecter à son tour son contexte », écrit-elle dans sa préface (xiv). Musique et contexte constituent donc pour elle l'abscisse et l'ordonnée d'un plan minutieusement tracé, qui vise à déterminer les modalités de leur interaction, à « développer une grammaire musicale sensible au contexte » (xiv).
- 2 Idiom musical du soufisme en Inde et au Pakistan, le *qawwālī* est à la fois le véhicule de sa doctrine et l'instrument de sa méthode. « Depuis des siècles, les communautés soufies du sous-continent ont maintenu cette tradition dans le *mahfil-e-sama*^c, Rassemblée d'audition', et il est encore à ce jour le rite central du soufisme. [...] Par l'acte d'écouter — *sama*^c — le soufi cherche à resserrer ses liens avec son guide spirituel vivant, avec les

saints défunts, et finalement avec Dieu » (1). Dès l'introduction, Regula Burckhardt Qureshi s'attache à définir son sujet, ses méthodes et ses buts au moyen d'une série de questions fondamentales : Qu'est-ce que le *qawwālī* ? Quels sont les critères déterminant à la fois ses règles et l'évidente souplesse de leur application ? Que « dit » la musique à son auditoire — *qawwālī* signifie « ce qui est dit » — ? Quels sont les facteurs influant sur le comportement des participants à l'assemblée ? Quelles relations les activités musicales et non musicales entretiennent-elles au cours d'une séance ? ... Elle se propose de répondre en suivant ce qu'elle appelle le programme « standard » tripartite de l'enquête ethnomusicologique : « (a) analyser l'idiome musical du *qawwālī* en tant que système de règles indépendant engendrant la pratique musicale ; (b) identifier le contexte de l'exécution, la situation totale dans laquelle cette musique est produite, et comprendre sa dynamique sociale et culturelle ; afin (c) d'établir la relation entre le contexte et la musique en déterminant l'apport du contexte au son musical » (6).

- 3 Rejetant les *a priori* universalistes d'un structuralisme étroit, elle tend plutôt vers une position théorique fondée sur l'analyse du code et des concepts musicaux tels qu'ils sont formulés par leurs dépositaires. Le cadre général de la tradition musicale de l'Inde du Nord lui paraît être un repère méthodologique pertinent pour aborder le genre *qawwālī*, dans la mesure où il constitue une référence constante pour les musiciens eux-mêmes ; il offre une base conceptuelle permettant de dégager le modèle abstrait, la structure et son organisation concrète telle qu'elle apparaît dans le processus de réalisation. Mais ce processus dépend évidemment aussi de données idéologiques et ethnographiques, le comportement des musiciens et de leurs auditeurs étant au plus haut point conditionné par le contexte du soufisme. Il s'agit donc pour le chercheur d'établir la relation dialectique entre le domaine conceptuel et celui du comportement. Une telle approche permet de mettre en relief un certain nombre de normes qui, sans être elles-mêmes l'expression musicale, en sous-tendent néanmoins les modalités.
- 4 En situant le domaine ethnographique du *qawwālī*, l'auteur considère que tout sanctuaire soufi de quelque importance constitue un *locus* représentatif de son univers, car les mêmes composantes se retrouvent de façon semblable en chacun. D'autre part, un seul chanteur et son ensemble lui paraissent à même de fournir toutes les données nécessaires à une évaluation globale de la problématique de l'interprète. Cette option est d'ailleurs en plein accord avec l'éthique du soufisme, selon laquelle la soumission à un seul maître est une garantie à la fois nécessaire et suffisante à la poursuite de la voie (*tarīqa*) spirituelle. A cet égard, le choix de R. Burckhardt Qureshi paraît judicieux : le tombeau de Nizamuddin Auliya à Delhi est sans aucun doute l'un des principaux lieux de rassemblement des confréries musulmanes indo-pakistanaïses. Il bénéficie en effet depuis sept siècles du charisme du saint et de son disciple préféré Amir Khusrau, figure légendaire de la musique hindoustanie et instaurateur supposé de la tradition du *qawwālī*. Quant au chanteur Meraj Ahmad Nizami, l'informateur privilégié de l'auteur, sa réputation, sa lignée et son orientation orthodoxe le qualifient effectivement pour la place prépondérante qu'il occupe tout au long de cette étude.

*Mahfil-e-sama*⁶. A droite : le *qawwāl* Meraj Ahmad devant l'harmonium ; à gauche : le dirigeant de l'assemblée et les dignitaires soufis



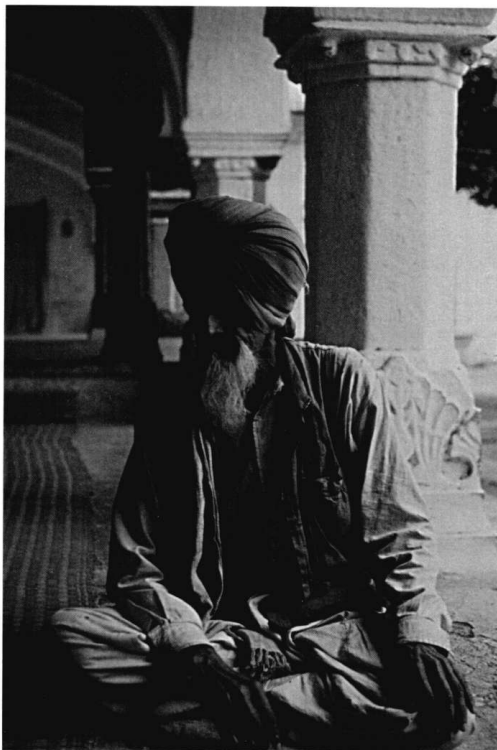
Sanctuaire (*chilla*) de Nizamuddin Auliya, Delhi, Inde, 1976 (photo : Regula Burckhardt Qureshi)

- 5 La première partie de l'ouvrage vise à définir l'idiome musical du *qawwālī*. Son répertoire est abordé par l'analyse de onze pièces — partiellement reproduites sur une cassette enregistrée jointe au livre — jugées représentatives des différentes subdivisions du genre. L'auteur y distingue quatre types de chants : « (a) Les chants explicitement associés à Nizamuddin Auliya, y compris les chants rituels et les compositions d'Amir Khusrau. (b) Les classiques du soufisme, connus des soufis et des *qawwāl* de l'Inde entière, (c) Les chants faisant partie du répertoire personnel d'un interprète, (d) Les chants connaissant un succès populaire, intégrés au répertoire pour suivre le goût du jour » (19-20). Trois types de « pièces auxiliaires » (*adjunct items*) complètent cette liste : les « poèmes introductifs », les « poèmes insérés » et les « préludes instrumentaux ».
- 6 Ce répertoire est ensuite situé dans le contexte de la musique de l'Inde du Nord, telle qu'elle est codifiée dans le système classique hindoustani. Un certain nombre de traits distinctifs, structurels et fonctionnels, mettent en évidence la spécificité du *qawwālī* au sein de cette vaste tradition : son rôle de « stimulant spirituel », la priorité du texte sur la musique, et enfin le fait que la prestation des *qawwāl* est toujours soumise aux besoins et aux exigences de leurs auditeurs. Il apparaît donc que les structures mêmes du *qawwālī* sont constamment conditionnées par sa fonction religieuse et son environnement socio-culturel.
- 7 A partir de l'analyse musicale du *qawwālī*, laquelle repose sur l'inventaire systématique de ses unités et de ses règles, l'auteur peut établir une grammaire musicale « sensible au contexte » ; cette grammaire lui permet de dégager un schéma directeur (*blueprint*), qui constitue le modèle abstrait des multiples réalisations possibles d'un chant. Même si l'interprète jouit d'une grande liberté — un même *qawwālī* peut durer deux minutes ou

plusieurs heures, selon les circonstances — la structuration est fixe, toujours déterminée par l'agencement séquentiel et la nature strophique des textes. Quant à la variation dans l'ordonnance des parties, elle dépend de facteurs tels que la « flexibilité structurelle » et la « commutativité des unités ». « La flexibilité n'est autre qu'une série d'options, et la commutativité le mécanisme musical suscitant la flexibilité. L'usage de cette flexibilité n'est donc pas une question de structure, mais bien de procédure, de la procédure d'interprétation » (73). Pour pouvoir déterminer les motifs de cette dynamique, l'analyse doit donc porter prioritairement sur le contexte du *qawwālī*.

- 8 L'examen détaillé de cet environnement et son incidence sur les formes, les structures et le déroulement de la musique font l'objet de la deuxième partie du livre. R. Burckhardt Qureshi commence par évoquer les fondements du soufisme en rappelant le rôle central de la personne du *sheikh*, guide et autorité spirituelle de la communauté qui l'entoure. Elle note que, dans le contexte du soufisme indo-pakistanaï, l'écoute du *qawwālī* représente pour l'adepte « une synthèse, une fusion des enseignements et de la pratique du soufisme » (77). Le rituel du *sama^c*, dans lequel s'insère le *qawwālī* (*qawwālī occasion*) — et dont il est le moteur, est par conséquent régi par un ensemble de normes ancrées dans la doctrine soufique. De plus, sa nature collective permet à l'observateur d'évaluer les implications sociales et économiques de l'« assemblée de *qawwālī* » (*qawwālī assembly*), son organisation, sa hiérarchie et en particulier la place qu'y occupent les musiciens.

Sheikh assistant à une séance de qawwālī



Sanctuaire de Burhanuddin Gharib, Khuldabad, Inde, 1975 (photo : Regula Burckhardt Qureshi)

- 9 Pour les participants, la séance de *qawwālī* revêt deux dimensions complémentaires, qu'ils expriment par les termes de *mahfil-e-sama^c*, « assemblée d'audition », et de *darbār-e-auliya*, « cour royale des saints ». L'auteur remarque que ces deux concepts concernent au premier chef l'auditeur, et que l'un est centré sur sa relation à la musique en tant que

catalyseur, l'autre sur son intégration à l'assemblée, mais que « l'interprète n'y est inclus qu'implicitement » (107), même si, par ses options musicales, il a le pouvoir d'influer sur le déroulement d'une séance, sur la hiérarchie de ses participants. Au moyen d'un des nombreux tableaux accompagnant cette étude, l'auteur analyse ici la fonction « agissante » de la musique sur la base de la terminologie indigène. En tant que stimulant spirituel, le *qawwālī* est en effet susceptible de provoquer chez ses auditeurs des états seconds, schématiquement classés en trois degrés, soit : (1) une ferveur accrue, l'expression d'un certain enthousiasme ; (2) une intense émotion, doublée d'une forte excitation ; (3) un état de transe (*wajd*) ou d'extase (*hāl*) avec perte du contrôle de soi, pouvant entraîner la danse.

- 10 Après l'investigation musicologique du *qawwālī* et l'évaluation ethnographique de son contexte, R. Burckhardt Qureshi consacre la troisième section de son ouvrage à une synthèse proprement ethnomusicologique, qui vise à dégager les principes d'interaction entre les musiciens et leurs auditeurs, entre le déroulement de la musique et le comportement de ses bénéficiaires. Elle y traite notamment de la position ambiguë de l'interprète qui, en tant que professionnel, doit constamment être conscient des réactions de son public, car son revenu dépend entièrement du bon plaisir de ses patrons, réguliers ou occasionnels. Cela implique que les options de son jeu reposent sur une stratégie délibérée, intégrant des considérations d'ordre à la fois artistique, spirituel, social et économique. Le vrai *qawwāl* est amené à « rechercher à la fois le bénéfice spirituel et l'argent » (139).
- 11 Suit une analyse de la séance de *qawwālī*, établie à partir de la transcription d'enregistrements vidéo de deux cérémonies intégrales selon deux systèmes de notation distincts ; d'une part le « vidéographe », qui vise à « dépeindre les réactions multiples et complexes de l'auditoire », et de l'autre le « vidéogramme », « centré sur la dynamique interactionnelle de l'événement » (143-144). Sur la base de ces exemples concrets, l'auteur trace un « profil abstrait du processus musical » (187), qui la conduit à l'identification du contenu sémantique de l'événement. Elle y distingue quatre référents sémantiques : l'identité des auditeurs, leur statut, leur état spirituel et ses modifications, et enfin ce qu'elle appelle le *selective focus*, c'est-à-dire le choix de la part des musiciens de l'auditeur ou des auditeurs sur lesquels ils portent avis de répondre à la question centrale de sa recherche, à savoir « comment élaborer un programme de *qawwālī* en introduisant des données relatives au contexte dans un système de règles musicales » (208), ou, en d'autres termes, « de quelle façon les modifications du contexte immédiat génèrent-elles des variations musicales » (208).
- 12 Un des intérêts de la démarche de R. Burckhardt Qureshi réside dans ce que l'on pourrait appeler sa « méthodologie englobante ». Combattant d'emblée le cloisonnement arbitraire des disciplines académiques, elle est animée par un souci constant d'associer les méthodes et les acquis de l'ethnomusicologie et de l'anthropologie, voire de l'islamologie. Elle parvient ainsi à proposer une approche lucide et sincère — peut-être un peu austère — de son sujet, dans laquelle on perçoit, derrière la rigueur scientifique, un respect et une sympathie à l'égard de l'objet de son étude. Elle-même épouse d'un habitué — et patron — du sanctuaire de Nizamuddin Auliya, elle ne cache pas les avantages tirés de cette position et cherche au contraire à en tenir compte et à l'intégrer dans son analyse. D'autre part, en tant que musicienne, elle est spécialement sensible à la condition du *qawwāl* et aux implications socio-économiques de son métier.

- 13 Bien que monographique, cette étude dépasse les limites de la simple description, elle est implicitement théorique et méthodologique. Par un lent travail de déchiffrement et de codification, l'auteur parvient à dégager les structures et les principes sous-jacents aux faits observés. Ainsi, sans que son livre prétende être un traité de soufisme, il fournit néanmoins nombre de renseignements qu'on cherchera vainement ailleurs sur la manière dont la spiritualité islamique est vécue dans le sous-continent indien, sur la synthèse unique qu'elle a opérée dans les arts — et bien sûr ici notamment dans la musique — au contact de la civilisation hindoue.